



Philonsorbonne

9 | 2015

Année 2014-2015

« I am determined to prove a villain » : tragédie et histoire dans *Richard III*

Hélène GARELLO



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/philonsorbonne/719>

DOI : 10.4000/philonsorbonne.719

ISSN : 2270-7336

Éditeur

Publications de la Sorbonne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2015

Pagination : 33-50

ISSN : 1255-183X

Référence électronique

Hélène GARELLO, « « I am determined to prove a villain » : tragédie et histoire dans *Richard III* », *Philonsorbonne* [En ligne], 9 | 2015, mis en ligne le 11 janvier 2015, consulté le 09 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/philonsorbonne/719> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/philonsorbonne.719>

© Tous droits réservés

« I am determined to prove a villain » : tragédie et histoire dans *Richard III*

Hélène GARELLO

À l'époque où Shakespeare écrit *Richard III*, autour de 1593, l'histoire est en train de se constituer, en Angleterre, sous la forme d'un savoir présentant des exigences d'exactitude et de rigueur. Le but est d'atteindre la retranscription la plus vraisemblable possible des faits, attendu qu'une certitude absolue, mathématique, est impossible en histoire¹. Ainsi, parmi les trois formes d'histoires « parfaites » qu'il distingue, F. Bacon décrit l'histoire des actions comme meilleure que celle des époques, parce que dans cette dernière l'historien sera plus susceptible de « rencontrer de nombreux blancs et de nombreux vides qu'il sera forcé de remplir en puisant dans sa propre ingéniosité et dans sa sagacité² ». Il faut faire de l'histoire une discipline rigoureuse en se débarrassant de toutes les erreurs qui peuvent être charriées par l'imaginaire, la mémoire, les passions³. Cette nouvelle forme d'histoire s'oppose notamment à l'utilisation de la rhétorique (l'historien reproduisant par exemple de la façon la plus vraisemblable possible les discours des acteurs). Cependant, l'histoire ne doit pas s'en tenir à l'établissement des faits, comme le font par exemple les annales. Le fait seul ne dit rien : il faut expliquer leur enchaînement, notamment en recherchant leurs causes. La vraie connaissance, dit Bacon, est de « connaître par les

1. B. Shapiro notamment insiste sur l'importance de la notion de fait historique, qui se développe au début du XVII^e siècle, et qui devient rapidement un critère d'objectivité. Voir B. Shapiro, *A Culture of fact. England, 1550-1720*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, p. 34-62.

2. F. Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs*, trad. M. Le Doeuff, Paris, Tel, 1991, p. 96.

3. Voir F. Bacon, *ibid.*, p. 91-92.

causes⁴ ». Or cette recherche est problématique : à quel type de causes est-on censé faire appel ? Est-ce aux intentions des acteurs, comme le préconise Bacon⁵ ? L'historien risque alors d'être obligé de faire des conjectures probables. Et doit-on faire appel à des causes immanentes, comme on vient d'en citer, ou à une causalité transcendante, telle que le plan divin à l'œuvre dans l'histoire providentielle héritée de la tradition chrétienne ? La nature du déterminisme historique et du principe pour expliquer l'histoire pose donc problème dans l'établissement des faits historiques et leur transmission.

La pièce *Richard III* de Shakespeare met en scène la difficulté de l'histoire à saisir à la fois le sens et l'exactitude des faits. Qualifiée dans son titre de « tragédie », elle traite d'un thème historique (l'accès au pouvoir, le règne et la chute de Richard III). D'un côté, Shakespeare s'appuie sur des sources historiques, de l'autre, il traite son sujet de façon dramatique, attribuant à Richard III une destinée tragique : il serait prédestiné à faire le mal. En outre, selon la critique inspirée de E. M. W. Tillyard, cette prédestination suppose une logique providentialiste aux pièces historiques de Shakespeare : la guerre civile qu'il y décrit serait la conséquence d'un châtement divin⁶. À la lecture de *Richard III*, on se trouve confronté au même type de dilemme que l'historien : soit expliquer le déroulement des faits par une clé de lecture, au risque de se laisser prendre à une illusion ou à une politisation (l'histoire providentielle sur laquelle s'appuie Shakespeare servant la dynastie Tudor alors au pouvoir) ; soit retracer les événements un par un dans leur individualité, au risque de se perdre dans leur chaos. On a d'un côté, une rationalité manquante, de l'autre, une rationalité pour ainsi dire saturée, trois logiques possibles (tragique, providentielle, causale) s'offrant pour donner du sens aux événements.

La préférence de Shakespeare pour l'une ou l'autre de ces possibilités a été largement examinée par la critique⁷, aussi nous ne les aborderons pas directement comme des hypothèses de lecture du texte shakespearien. Nous chercherons à expliquer comment ce texte peut nous renseigner sur le problème du déterminisme en histoire. Comme histoire, *Richard III* met en scène différentes variantes du déterminisme, telles que le providentialisme ou le fatalisme, et par cette confrontation met en question la possibilité même de donner du sens aux faits historiques. Comme tragédie en revanche, la pièce requiert une intrigue, un *muthos* qui donne un sens aux événements représentés, ce qui laisse à penser qu'il y a dans la mise en drame une logique essentielle à la définition d'un fait. Comment donc est-il possible

4. F. Bacon, *Novum Organum*, II, II, trad. M. Malherbe, Paris, PUF, 2004, p. 187.

5. F. Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs*, op. cit. p. 102.

6. Voir E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Londres, Penguin Books, 1969.

7. Voir notamment E. M. W. Tillyard, *ibid.* ; A. P. Rossiter, *Angel with horns : Fifteen lectures on Shakespeare*, New York, Longman, 1961 ; H. A. Kelly, *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1970 ; D. L. Frey, *The First Tetralogy : Shakespeare's Scrutiny of the Tudor Myth. A Dramatic Exploration of Divine Providence*, La Hague, 1976 ; P. Bacquet, *Les pièces historiques de Shakespeare*, Paris, PUF, 1978.

de trouver un sens à l'histoire ? La dramatisation tragique peut-elle alors contribuer à la mise au jour d'une rationalité historique ?

Nous examinerons comment la critique de l'explication providentielle, que l'on trouve dans *Richard III*, amène le lecteur à confronter les types de déterminisme supposés par l'histoire et par la tragédie, ainsi que leurs conceptions du fait.

Une histoire providentielle ?

Il nous faut dans un premier temps examiner comment l'hypothèse d'une providence à l'œuvre dans l'histoire se déploierait chez Shakespeare : quels sont les éléments qui peuvent nous diriger pour ou contre cette hypothèse ? Et que nous apprend son positionnement vis-à-vis de ce problème au sujet de sa conception de l'histoire ?

L'hypothèse tillyardienne

L'hypothèse que pose E. M. W. Tillyard dans *Shakespeare's History Plays* est que Shakespeare, en écrivant les deux tétralogies concernant la guerre des Deux-Roses, reprend le schéma providentialiste qu'il trouve chez ses sources⁸. Ce providentialisme peut être défini comme la croyance en la providence, l'action d'une puissance supérieure qui gouverne le monde avec sagesse. La providence (*pronoia*) suppose une prescience, la connaissance de ce que l'avenir réserve. Dans le cas de la providence chrétienne, cette prescience vient de ce que Dieu a créé lui-même le monde de tout temps : en ce sens, les hommes sont déterminés à agir tels qu'ils le font. Le providentialisme est donc une forme de fatalisme, c'est-à-dire de croyance en l'idée que certains événements sont nécessaires parce que prévus et souhaités par une puissance supérieure. Dans le cadre du providentialisme, cette puissance est en outre conçue comme un Dieu sage qui décide pour le mieux. Cela implique donc une nécessité qui puisse donner son sens au cours de l'histoire. Enfin, la providence est compatible avec l'idée d'une action divine dans le monde, par l'intermédiaire de l'action des hommes ou de miracles. C'est le cas dans le schéma providentialiste de l'histoire tudorienne sur laquelle s'appuie Shakespeare : que Dieu ait créé le monde et connaisse les actions futures des hommes n'est pas incompatible avec le fait que le roi Henri IV ait péché contre lui en destituant le roi de droit divin, Richard II, et que cela entraîne un châtement divin sous la forme d'une guerre civile prenant fin avec la victoire d'Henri VII Tudor sur Richard III.

On peut trouver, selon Tillyard, certains éléments prouvant la croyance en une telle providence chez Shakespeare. Tout d'abord, la tétralogie

8. Notamment E. Hall, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York*, 1548 ; R. Holinshed, *Chroniques d'Angleterre, Écosse et Irlande*, 1577.

composée des trois parties d'*Henri VI* et de *Richard III* s'achève par l'histoire de Richard III, ce qui lui donne une place privilégiée, conformément à l'hypothèse providentialiste qui voit dans son règne l'aboutissement d'un processus finalisé⁹. Ce plan accentue le sentiment d'une destinée nécessaire, non seulement pour Richard III mais pour sa famille et l'Angleterre tout entière. L'histoire providentielle semble, avant même l'intervention de Shakespeare, s'inspirer de la forme de la tragédie : on y retrouve l'idée de destin, une famille maudite, des personnages livrés à l'*hubris*¹⁰. En outre, dans sa pièce, Shakespeare emprunte aux chroniques des éléments surnaturels censés être dans ces dernières des marques de la providence, comme les prophéties. Dans l'acte I, scène 3 notamment, Marguerite maudit tous les vainqueurs de son mari, et se nomme elle-même prophétesse. Tous les personnages succomberont ainsi qu'elle l'avait dit, et le dramaturge ne manque pas à chaque fois de le rappeler¹¹. Or les prophéties soulignent la fatalité qui est un des ressorts de l'histoire providentielle, mais aussi de la tragédie. Enfin, l'existence d'une providence à l'œuvre serait prouvée par l'intermédiaire des descriptions de Richard III lui-même comme l'instrument du châtement divin. Il est non seulement décrit comme intrinsèquement mauvais¹², comme laid, inachevé, et rejeté par la Nature¹³, mais encore comme « déterminé à être un scélérat »¹⁴, incapable de changer une nature mauvaise. La prédestination dans l'histoire rencontre par ce déterminisme la destinée tragique.

L'examen de ces preuves nous permet de souligner deux aspects de l'histoire telle que la pièce de Shakespeare la présenterait : d'une part, l'histoire est productrice de sens. Les événements doivent s'expliquer par une logique, immanente ou transcendante. D'autre part, le sens que propose l'histoire providentielle rencontre très fréquemment celui qui pourrait être emprunté à une logique tragique. On peut pour expliquer cela suggérer

9. Shakespeare le fait notamment apparaître dans les deux dernières parties d'*Henri VI*, alors qu'il n'était qu'un enfant au moment des faits.

10. Le crime originel (la destitution de Richard II) est commis par Henri IV, mais ses descendants, Henri V et Henri VI, en ont également affronté les conséquences. Henri VI en particulier est décrit comme très pieux, et a hérité de la couronne par son père, mais se trouve quand même destitué et assassiné. Richard III également hérite des revendications de sa famille, mais aussi de ses crimes : il est « déterminé » à être un mécréant, et est, comme Richard II avant lui, un personnage hubristique. Sur l'ambition de Richard III, voir *3 Henri VI*, III, 2, p. 124-195.

11. Ainsi Rivers, Gray et Vaughan à l'acte III, scène 3, puis Hastings à la scène qui suit, et Buckingham à l'acte V, scène 1.

12. Anne le qualifie de « diable », de « ministre de l'enfer », d'« hideux démon », de « scélérat », d'« infection », puis Marguerite lui parle en ces termes : « Gnome prédestiné dès ta nativité / pour suppôt de l'enfer, esclave de la Nature / Toi qui portas la honte au sein lourd de ta mère / Et des reins de ton père est le fruit méprisé ». (W. Shakespeare, *Œuvres Complètes, Histoires II, Richard III*, trad. J. Malaplate, I, 2, 45 et suiv., et I, 3, p. 226-229, p. 619 et 637.)

13. *Ibid.*, I, 1, 14-27.

14. *Ibid.*, I, 1, 30.

plusieurs hypothèses : soit la tragédie s'empare des histoires parce que l'intrigue, la structure du déterminisme, lui conviennent à la perfection ; soit au contraire c'est l'histoire providentielle qui s'inspire de la tragédie, le providentialisme étant alors un dérivé de la fatalité tragique. Dans le premier cas, Shakespeare utiliserait la tragédie pour soutenir l'hypothèse providentialiste, par exemple en déformant parfois les faits historiques pour les rendre plus probants. Dans le second cas au contraire, il la ferait jouer contre l'histoire providentielle, pour dévoiler tout ce que cette dernière doit à la tragédie sans l'avouer. Chacune de ces hypothèses implique une façon différente de concevoir comment le discours historique, ses faits et ses explications, sont construits.

La remise en cause de l'hypothèse de la providence chez Shakespeare

Afin d'éprouver ces hypothèses, il nous faut éprouver la validité de l'idée selon laquelle Shakespeare reprendrait le modèle de l'histoire providentielle. Or, s'il est indéniable que des références sont faites à ce thème, il est plus problématique que Shakespeare y fasse allusion pour le soutenir.

Tout d'abord, alors que le règne brutal de Richard III devrait, dans la logique d'une histoire providentielle, être le châtiment faisant suite au crime d'Henri IV, ledit crime est à peine mentionné dans la pièce. Comme le note A. L. French, il n'y a presque aucune référence à Richard II dans toute la tétralogie¹⁵. Ce sont seulement les meurtres d'Henri VI et de son fils Édouard qui lui sont reprochés. En outre, le spectateur parvient avec une étonnante facilité à suivre l'intrigue de *Richard III*, même en ignorant celle de la tétralogie et les actions précédentes des personnages. Ce n'est pas la logique providentielle qui donne son sens à la pièce, mais la dynamique instaurée par la volonté de Richard III. En outre, comme le note J. P. Brockbank, Marguerite, qui fait figure de prophétesse, n'est pas vraiment le personnage que l'on pourrait imaginer avoir été choisi par Dieu pour nous faire part de sa prescience¹⁶. Elle est, au contraire, un personnage égoïste, vindicatif, malveillant. Les prophéties de Marguerite ne sont que ses prophéties, voire ses espérances. L'utilisation d'un tel personnage comme émissaire divin montre au moins un doute de la part de Shakespeare quant à la légitimité de tels discours. Enfin, la figure de Richard elle-même est plus ambiguë qu'on pourrait le croire : certes, c'est un homme mauvais. Mais il est également brillamment intelligent et plein d'esprit, et cela remet en cause une acceptation simple et naïve du mythe Tudor instauré par les histoires providentielles. A. P. Rossiter voit dans la personnalité de Richard, à la fois méchant et plein d'humour, le signe qu'il est impossible de réduire la pièce

15. Ce nom n'est mentionné que cinq fois en 12 000 vers. Voir A. L. French, « Henry VI, and the ghost of Richard II », *English studies*, XLIX, (1968), p. xxxviii.

16. J. P. Brockbank, « The Frame of Disorder – Henry VI », in *Early Shakespeare*, J. R. Brown et B. Harris (dir.), New York, Schocken Books, 1966, p. 82 et p. 100.

à la logique de la rétribution divine¹⁷. Là où le spectateur devrait soit être opposé à Richard (en raison de son être malicieux), soit soutenir son action (comme instrument de la volonté divine), il est, à son corps défendant, séduit par lui. Cette remise en cause non seulement du personnage, mais du mythe qu'est Richard III, implique de la part de Shakespeare une position beaucoup plus critique que la critique d'inspiration tillyardienne ne lui prête.

La remise en cause de la providence par Shakespeare

L'hypothèse de l'histoire providentielle n'est pas tant absente du texte de Shakespeare que contestée par lui. Cette critique peut se trouver notamment dans la façon dont Shakespeare décrit la transmission des faits. À deux reprises dans *Richard III*, la source des informations est ainsi mise en doute. Le jeune York, tout d'abord, rapporte à sa grand-mère une légende sur la naissance de Richard III (il serait né avec des dents). Interrogé sur sa source, il répond que c'est « Sa nourrice » qui lui raconté cette histoire. « Sa nourrice ? », objecte sa grand-mère, « Elle était morte avant ta naissance ». « Si ce n'est pas elle, je ne sais pas qui me l'a racontée », conclut alors le prince¹⁸. Le second passage met en scène son frère aîné qui, demandant si la Tour de Londres fut bien construite par Jules César, précise ainsi sa question : « Est-ce mis par écrit, ou la tradition / l'a-t-elle rapporté jusqu'à nous, d'âge en âge ?¹⁹ ». Dans les deux cas, c'est bien le caractère professionnel des sources qui est remis en cause, à travers l'opposition entre écrit et tradition. En se faisant le héraut de la description mythique d'un Richard diabolique, le but est en fait non pas de corroborer la description mythique de Richard III au mépris de la réalité historique, mais de mettre en évidence la genèse de ce mythe à partir des distorsions des chroniques. Dans les passages cités, les neveux de Richard, ses victimes les plus célèbres, se font la voix de sa démythification indirecte : de même que les origines de la Tour se perdent dans la légende, de même, comment savoir ce qu'était véritablement Richard III ? L'exagération des défauts de Richard sert donc plus à Shakespeare à exhiber le mythe dans l'histoire, qu'à faire comme si c'était dans le mythe que se découvrait la vérité de l'histoire. L'histoire providentielle se trouve alors critiquée parce qu'elle est construite sur des sources incertaines, voire sur des erreurs volontaires, et que ce défaut de rigueur dans l'établissement des sources la pousse à construire des mythes au lieu d'établir des faits²⁰.

17. A. P. Rossiter, *op. cit.*, p. 13.

18. « His nurse. / His nurse ? Why, she was dead ere thou wast born. / If 'twere not she, I cannot tell who told me » (W. Shakespeare, *Richard III*, *op. cit.*, II, 4, 32-34, p. 673).

19. « Is it upon record, or else reported / Successively from age to age ? », *ibid.*, III, 1, 72-73, p. 679.

20. Dans « Shakespeare historien : propagateur de mythes ou recenseur sceptique ? », H. Suhamy définit ainsi le mythe comme une fable ayant prétention à expliquer la réalité, et parfois à se substituer à elle, produit d'une reformation qui intervient automatiquement quand l'historien cherche à retranscrire de façon ordonnée des événements eux-mêmes

En outre, la providence que décrit E. W. Tillyard est mise à distance par Shakespeare pour des raisons morales. Richard III est « déterminé à être un scélérat »²¹. En tant que personnage de tragédie et personnage historique, cette qualification peut faire référence à deux types de détermination, providentielle, d'une part, et tragique, d'autre part, et c'est la rencontre de ces deux types d'explication qui pose problème. La fatalité tragique ne requiert en effet rien d'autre qu'une destinée. Cependant, en ajoutant l'hypothèse d'un dieu bienveillant, voire d'un dieu vengeur, la doctrine de la providence rajoute au destin l'idée d'une faute, puisque les hommes sont punis. Il faut alors que les hommes soient libres pour qu'ils soient responsables, mais Dieu a prévu leur faute, et l'a même autorisée en créant un monde où ils fauteraient. Cette hypothèse d'une intervention providentielle de Dieu devient alors d'autant plus paradoxale que l'idée d'un Dieu vengeur est relativement étrangère à l'époque élisabéthaine²². La répugnance à accepter une telle hypothèse se voit suffisamment dans le rappel du nombre impressionnant de victimes que font les reines Marguerite et Élisabeth à l'acte IV, scène 4²³ : les explications théoriques possibles à un tel paradoxe semblent disparaître derrière la voix des innocents sacrifiés par le plan divin.

La critique shakespearienne s'appuie donc à la fois sur une conception de la méthodologie de l'histoire, ainsi que sur son appartenance générique. Refuser l'hypothèse de la providence, c'est poser également une thèse sur le type d'explication et de faits que l'on peut trouver en histoire. L'histoire providentielle, plutôt qu'une rationalité historique, recherche une rationalité de l'Histoire : elle ne cherche pas à comprendre comment les événements se sont enchaînés, mais comment leur enchaînement correspond au plan divin supposé à l'œuvre et permettant de comprendre l'Histoire comme un ensemble de faits faisant système, ayant un sens et une fin. Elle en vient ainsi à projeter une fatalité tragique sur les événements, plutôt qu'en permettre la compréhension. Ce qui est interrogé ici est donc la possibilité qu'a l'histoire, au sens général de récit, de donner du sens aux événements qu'elle relate, tout en rendant compte de leur factualité.

Le « sens » de l'histoire

L'hypothèse providentialiste, que critique Shakespeare, procure un sens à l'histoire de deux façons : d'une part, les événements sont censés avoir une

chaotiques (H. Suhamy, « Shakespeare historien : propagateur de mythes ou recenseur sceptique ? », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 5, (1984), p. 10).

21. W. Shakespeare, *op. cit.*, I, 1, 30, p. 609.

22. Voir à ce sujet Henry Ansgar Kelly, *op. cit.*, p. 300.

23. W. Shakespeare, *op. cit.*, IV, 4, 35-74. Lors de ce passage, les deux reines ennemies se rencontrent et comparent leurs pertes, avant de se retrouver autour de la haine pour Richard.

signification, d'autre part, l'histoire a une direction, puisque le monde, dans le contexte chrétien qu'est celui de Shakespeare, se dirige vers le Jugement dernier. Cette approche conduit cependant à négliger les événements eux-mêmes, au profit d'une raison transcendante, et à projeter celle-ci de façon artificielle. Mais si Shakespeare critique ce type d'explication, par quelle logique le remplace-t-il, et qu'est-ce que cela nous apprend sur la construction de l'histoire comme savoir à l'âge élisabéthain ?

L'explication causale ou la recherche d'une logique immanente

Il faut tout d'abord noter que la critique par Shakespeare de la logique providentielle n'implique pas le rejet de toute logique. Au contraire, le dramaturge rejette la simple collection de faits telle que la pratiquent les annales. Lorsque les reines récitent leurs malheurs, dans le passage cité précédemment, ceux-ci sont abordés sous l'angle de leur individualité absolue, isolés les uns des autres. Elles prétendent être objectives en dénombrant leurs malheurs, mais ne se rendent pas compte qu'il y a déjà là interprétation. Ainsi elles ne se rendent pas compte non plus qu'elles participent par leurs manigances à la perpétuation de la logique meurtrière. En d'autres termes, le simple témoignage ne suffit pas à faire de l'histoire, parce qu'il ne fait que rapporter les événements : l'histoire parfaite, selon le modèle baconien, doit permettre de tirer des explications et des leçons de l'histoire. L'histoire doit faire apparaître le « lien »²⁴ liant les actions les unes avec les autres, afin de permettre au lecteur tirer ses propres « remarques et conclusions »²⁵.

Comment donc faire apparaître un tel lien ? Le récit narratif, qui permet au moins de retracer les événements de façon cohérente, est cependant trop proche de la fiction pour donner à lui tout seul les clés de l'histoire. Reste alors l'explication causale, notamment par les motifs humains qui les ont provoqués. C'est là le type d'histoire que propose notamment Bacon, lorsqu'il précise que c'est la fonction de l'histoire de « présenter les événements eux-mêmes avec les délibérations qui leur sont associées »²⁶. Le problème est qu'on ne peut pas inventer ces délibérations, et qu'elles ne peuvent pas toujours être connues, le cœur des hommes échappant à la connaissance humaine²⁷. En outre, B. Shapiro montre que, le plus souvent, l'explication causale renvoie à l'époque à l'histoire providentielle²⁸. De fait, il est tout à fait possible que la Providence se serve des motifs humains. L'explication causale étant compatible avec un sens plus général de l'histoire, il nous faut voir s'il est possible de trouver dans le texte de Shakespeare d'autres logiques déterministes, qui remplaceraient l'hypothèse

24. F. Bacon, *op. cit.*, p. 96.

25. *Ibid.*, p. 102.

26. *Ibid.*, p. 102.

27. *Ibid.*, p. 285.

28. B. Shapiro, *op. cit.*, p. 53-54.

providentialiste pour donner une signification à la causalité historique. Le type d'explication que Shakespeare propose à travers la « poésie historique » qu'est *Richard III* suppose-t-il un sens de l'histoire, ou enjoint-il à s'en tenir, comme y appelle Bacon, au récit des différents motifs d'actions, laissant le lecteur libre d'en tirer ses conclusions ?

Deux hypothèses en particulier ont été retenues par la critique au sujet de la logique que l'on peut trouver dans l'histoire shakespearienne, en plus de celle de Tillyard. La première est celle présentée par J. Kott dans *Shakespeare, notre contemporain*²⁹, la seconde celle de W. Sanders dans *The Dramatist and the Received Idea*³⁰. Leurs deux hypothèses font toutes les deux appel à un déterminisme dont on trouve la marque dans les actions mêmes des hommes : chez Kott, la « roue de l'histoire » amène le politique à prendre les armes contre le tyran, puis, incapable de répondre des crimes qui l'ont conduit à s'en débarrasser, à éliminer peu à peu ses ennemis puis ses amis, devenant ainsi tyran à son tour ; chez Sanders, la logique de violence s'auto-entretient dans *Richard III* en raison de la philosophie machiavélique acceptée par le roi et son entourage. Chaque meurtre en appelle un nouveau, par revanche ou pour dissimuler le dernier, et le tyran en vient ainsi à s'autodétruire, ou à pousser le peuple à prendre les armes contre lui. Dans les deux cas donc, le déterminisme, c'est-à-dire l'idée selon laquelle les événements postérieurs sont provoqués par les événements antérieurs, semble remplacer la fatalité que l'on retrouve dans le providentialisme et dans la tragédie. Cependant, Kott suppose, pour expliquer les événements, une superstructure, celle de la marche de l'histoire, et Sanders explique comment l'enchaînement des faits engendre une fatalité immanente, une « providence naturelle »³¹ par laquelle le mal s'élimine. Or, pour J. Dollimore et A. Sinfield, dans les deux cas, on assiste non pas à une échappatoire à l'idéologie providentielle, mais à sa reconduction sous une autre forme, dans la mesure où le but reste d'unifier l'histoire, de la situer à nouveau dans un contexte d'ordre³².

On pourrait, en un sens, faire peser le reproche sur la forme adoptée par Shakespeare : de même que l'histoire providentielle, nous l'avons vu, emprunte à la tragédie ses catégories, de même écrire une histoire sous la forme d'une tragédie aurait pour conséquence nécessaire de lui ajouter artificiellement un sens. La comparaison entre l'utilisation que fait Shakespeare de la fatalité dans la tragédie et dans l'histoire nous apprend qu'il n'en est rien.

29. J. Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, trad. J. Posner, Paris, Julliard, 1962.

30. W. Sanders, *The Dramatist and the Received Idea*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.

31. *Ibid.* p. 95.

32. J. Dollimore et A. Sinfield, « History and ideology : the instance of *Henry V* », in *Alternative Shakespeares*, J. Drakakis (dir.), Londres et New York, Methuen, 1985, p. 210. – D. L. Frey qualifie aussi la solution de W. Sanders de « voie illusoire » (*op. cit.*, p. 151).

Fatalité historique, *fatum* tragique

Peut-on dire que la logique de la fatalité tragique se substitue chez Shakespeare à une rationalité proprement historique ? Comparons pour répondre à cette question *Richard III* à *Roméo et Juliette*, pièce écrite deux ans auparavant. Cette pièce présente pour le spectateur le même cas de prescience : il y est d'emblée averti de l'inutilité de la lutte des amants et de leur sort funeste d'une part parce que la pièce est une tragédie, d'autre part parce que le chœur se charge de nous en prévenir au début de la pièce. Celui-ci, élément extérieur à la pièce à proprement parler, est un interlocuteur qui se pose comme digne de confiance, objectif et impartial, et il se charge d'insister sur le rôle de la destinée dans le sort des victimes « d'un amour contrarié par le sort »³³. La connaissance du rôle de la fatalité dans la pièce est donc antérieure aux événements relatés, et extérieure : ce sont le spectateur et le chœur, mis à distance par la médiation de ce locuteur impersonnel et par l'éloignement spatial de l'histoire, qui possèdent cette connaissance.

Dans le cas de *Richard III*, la fatalité est présente en deux sens : d'une part, le titre la donne comme une « tragédie », le spectateur sait donc d'emblée que le thème de la pièce sera l'accomplissement pour Richard III de sa destinée, au cours de laquelle il perdra la vie, tandis que la roue de la Fortune tournera pour lui et qu'il sera soumis à l'*hubris*. Les grands éléments de la tragédie, à savoir prescience, *fatum* malheureux et contrainte passionnelle, sont rassemblés. D'autre part, la pièce conte une histoire bien connue du public shakespearien. Le sentiment de prescience vient non pas tant des informations données par le genre de la pièce ou les personnages, que par une connaissance historique, qui pousse le spectateur à juger des événements en fonction de ce qu'il en sait déjà, non parce qu'il sait que cela doit se passer, mais parce que cela s'est effectivement passé. Le sentiment de fatalité dérive de cette connaissance du passé et non d'une projection possible grâce à des règles de genre ou des signes. Les prophéties n'ont pas pour but d'informer le public de ce qu'il va se passer, mais de structurer la pièce, de lui donner son rythme. Le spectateur de *Richard III* va de trahison en trahison, de meurtre en meurtre, mais surtout de prophétie réalisée en prophétie réalisée, à cela près que cette mise en intrigue est postérieure aux faits, qu'il s'agit d'une reconstruction. En outre, contrairement à *Roméo et Juliette*, les faits décrits par la pièce sont, pour le spectateur, actuels : ils sont certes éloignés dans le temps, mais participent encore de la réalité politique qui est la leur. En cela, les spectateurs de Shakespeare, par leur rapport à leur histoire, sont directement impliqués dans la pièce, ils y participent en un certain sens. La connaissance qu'a le spectateur de la fatalité à l'œuvre dans la pièce ne lui parle donc pas seulement de l'intrigue, mais aussi de son propre rapport à l'histoire : elle mime la façon dont les événements passés lui apparaissent rétrospectivement nécessaires et doués de sens.

33. « Starcrossed lovers » in Id., *Œuvres Complètes, Tragédies I, Roméo et Juliette*, traduction V. Bourgy, I, Prologue, 6, Paris, Laffont, 1995, p. 530.

Le fait que *Richard III* soit à la fois une pièce historique et une tragédie n'est pas ici une bizarrerie ou un accident, mais détermine véritablement le sens de la pièce³⁴. Chacun de ces écrits témoigne d'une façon différente de concevoir les événements et leur enchaînement dans le passé : la confrontation de ces deux logiques fait de la pièce shakespearienne le lieu d'une interrogation sur le statut du fait historique. En particulier, elle permet à Shakespeare de confronter deux concepts : l'ironie dramatique, sur laquelle reposent la fatalité tragique, d'une part, et l'illusion rétrospective, d'autre part. L'ironie dramatique désigne le fait que, dans une pièce de théâtre, le spectateur connaît par avance la destinée des personnages alors qu'eux-mêmes l'ignorent. Elle permet au spectateur de voir de la fatalité là où il semble encore y avoir de la liberté ou du hasard. Or la fonction ordinaire de l'ironie dramatique est dans *Richard III* renversée par Shakespeare. Ce n'est pas la liberté qui est une illusion, c'est le destin, et celui-ci est formé, par un mouvement contraire à l'ironie dramatique, par l'illusion rétrospective. La confrontation des deux sources de connaissance du spectateur (sa connaissance historique, externe à la pièce, et l'annonce des prophéties, interne) peut avoir deux effets opposés : soit fortifier le spectateur dans l'idée que tout cela est arrivé parce que cela devait arriver, soit, si l'on note les réticences de Shakespeare à présenter ces prophéties comme nécessairement vraies et divines, l'amener à les considérer comme des malédictions qui, par hasard, ont été réalisées. Il se pourrait très bien que les prophéties de Marguerite ne soient que des prévisions humaines, motivées par la haine de ceux qui ont tué sa famille, et par une certaine prudence politique. En d'autres termes, le doute laissé sur la valeur de ces prophéties peut nous pousser à comprendre que ce que nous prenons pour de la destinée pourrait tout aussi bien être une illusion rétrospective. De procédé (un peu grossier, il faut bien l'admettre) pour souligner au spectateur la présence du plan divin, le rappel des prophéties par Shakespeare devient la démonstration de la façon dont l'illusion rétrospective se forme, nous conduisant à interpréter comme cause ou prédiction ce qui n'était qu'exclamation, et à réécrire l'histoire en fonction de sa fin.

Cette illusion rétrospective peut sans peine être retrouvée si l'on regarde non plus la pièce de Shakespeare, mais les histoires contemporaines aux faits relatés par Shakespeare dans toute la tétralogie. Dans *Divine Providence in the England of Shakespeare's Histories*, H. A. Kelly en distingue les couches successives et montre comment, à chaque époque, le schéma providentiel se trouve renversé afin de correspondre à la dynastie au pouvoir, ou à celle que sert l'auteur en question³⁵. Cela, certes, est dû à la position partisane de ces historiens, mais montre surtout paradoxalement la force de l'hypothèse providentialiste : quel que soit le

34. Ce type de mélange des genres, courant à l'époque élisabéthaine, y est cependant également critiqué en ce qu'il ne respecte pas les règles classiques de la dramaturgie. Voir Sir Ph. Sidney, *Éloge de la poésie*, trad. P. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

35. H. A. Kelly, *op. cit.*

camp dans lequel on se bat, pour quelque fait que ce soit, il y a toujours des arguments pour la maintenir. Henri VI, par exemple, souffre tantôt parce qu'il a péché en conservant un trône qui ne lui appartient pas, tantôt parce que Dieu fait souffrir les justes afin de les récompenser d'autant mieux au paradis. Aucun événement n'étant susceptible de s'opposer à cette hypothèse, elle est en fait infalsifiable. Cette souplesse excessive montre non pas sa rationalité, mais son caractère rétrospectif et illusoire.

Par conséquent, on voit que la forme de la tragédie a chez Shakespeare pour fonction de mettre au jour la façon dont l'explication historique se forme, de façon consciente ou inconsciente, chez l'historien. Cela ne signifie pas que celui-ci doive aller chercher au théâtre une méthodologie. Seulement, la tragédie entretient avec la temporalité et la formation des faits, ainsi qu'avec les formes du récit, un rapport tel qu'il lui permet de différencier factuel et mise en intrigue. Ce caractère réflexif en fait un outil non pour donner une explication toute faite à l'histoire, mais pour révéler comment le récit de faits passés peut produire de l'explication. Il permet de la même façon d'envisager non seulement l'enchaînement causal en question ici, mais encore les faits mêmes dont celui-ci est constitué.

Actions poétiques, faits historiques

Chose et fait

L'âge élisabéthain, nous l'avons dit, est marqué par l'émergence d'un nouveau concept, celui de fait, concept solidaire de la conception moderne de l'histoire qui est en train de voir le jour. De la même façon que la rationalité théâtrale est engagée dans la conception de la causalité historique, il est donc envisageable qu'elle participe aussi de la définition du fait. Comment cette participation a-t-elle lieu ?

La définition du « fait » à l'époque de Shakespeare a, ainsi que le montre B. Shapiro, émergé de la sphère juridique³⁶. Alors qu'à l'origine, le fait peut aussi bien être fictionnel, n'étant qu'un élément d'un récit, il en vient en effet sous l'influence de la pratique des tribunaux à désigner « une affirmation vraie et crédible au sujet du passé »³⁷. Cette définition distingue clairement ce qui s'est passé d'avec son existence comme fait historique : ce qui est crédible est une « affirmation », c'est-à-dire renvoie à la constitution d'un fait à travers un processus juridique précis, et non à une action brute. Non que ce « fait » ne soit pas l'objet du discours : simplement, il n'est pas considéré comme objet de savoir tant que n'ont pas été mis à l'épreuve les moyens dont il nous est parvenu, et les différentes versions que nous avons pu recevoir. Paradoxalement, le fait est donc construit, ce qui suppose que

36. B. Shapiro, *op. cit.*, p. 8.

37. « A true statement about the past worthy of belief », *ibid.*, p. 34 (je traduis).

l'historien se confronte à la difficulté que nous avons déjà soulignée : le fait ne peut être réduit à son aspect purement événementiel, sous peine de disparaître dans la quotidienneté, ni effacé derrière une explication trop générale, au regard de laquelle il ne serait qu'un signe inessentiel. Autrement dit, il faut lui octroyer une juste importance dans l'explication causale, afin qu'il ne soit considéré ni comme purement individuel (autosuffisant et séparé des autres) ni absolument secondaire par rapport à une logique supérieure. Par ailleurs, la définition distingue également deux types de qualifications au sujet de la réalité du fait : il est une affirmation, d'une part « vraie », d'autre part « crédible ». Dans le premier cas, on le considère par rapport à ce qui s'est vraiment passé, dans le second, par rapport au degré de certitude qui peut être atteint par le lecteur. La possibilité d'une vérité en soi du fait n'est donc pas écartée (il s'est bien passé une chose et non une autre), mais quand cette vérité ne peut plus être atteinte, on l'évaluera finalement à l'aune de la certitude morale qui peut être produite, grâce au nombre et à la valeur des preuves présentées. Construction du fait, type de certitude recherchée : ces deux critères sont en partie tributaires de l'action théâtrale, au moins pour s'en dégager.

Certitude et vérité théâtrale

Le second critère que nous avons retenu semble nous conduire à distancier théâtre et histoire. En effet, si le théâtre est, pour Aristote, plus rationnel que l'histoire en ce qu'il vise l'universel et elle le particulier³⁸, cela implique aussi qu'il recherche le vraisemblable, là où l'histoire à l'époque de Shakespeare cherche à établir « une affirmation vraie ». Le changement de vocabulaire est ici révélateur. L'histoire antique accepte la reproduction des discours supposés des hommes politiques car elle relève de la « vraisemblance », *verisimilitude*. Dans ces discours, l'apparence de la vérité est acceptée, parce que l'art, en reproduisant les actions, met au jour leur cause et leur raison d'être³⁹, et que la recherche de l'explication causale en histoire est le cœur du travail de l'historien⁴⁰. À la période moderne en revanche, l'historien recherche le crédible⁴¹, c'est-à-dire non ce qui témoigne

38. Aristote, *La Poétique*, IX, 1451b5, trad. M. Magnien, Paris, Le Livre de Poche, p. 98.

39. Aristote *Parties des animaux*, I, 5, 645b4, Paris, Flammarion, 1995, p. 58.

40. Voir Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, trad. J. Voilquin, GF-Flammarion, 1966, p. 41-43 : « Pour ce qui est des discours tenus par les belligérants, [...] il m'était aussi difficile de rapporter avec exactitude les paroles qui ont été prononcées, tant celles que j'ai entendues moi-même que celles que l'on m'a rapportées de divers côtés. Comme il m'a semblé que les orateurs devaient parler pour dire ce qui est le plus à propos, eu égard aux circonstances, je me suis efforcé de restituer le plus exactement possible la pensée complète des paroles exactement prononcées. [...] J'ai commencé par écrire les causes de cette rupture et les différends qui l'amenèrent, pour qu'un jour on ne se demande pas d'où provint une pareille guerre ».

41. Le crédible renvoie alors à l'idée de *moral truth*, « certitude morale », par opposition à une certitude absolue inatteignable. Le fait lui-même étant réputé difficile à atteindre, ce sont les raisons de le croire qui sont évaluées.

du plus grand degré de rationalité mais qui emporte l'assentiment du lecteur. La réalité, c'est le fait que quelque chose se soit vraiment passé ou non : le terme *fact* est alors employé dans des expressions telles que *matter of fact* ou *such things of fact*, désignant ce qui est supposé de plus résistant au doute dans la réalité connue⁴². C'est en raison de ce critère d'appréciation de la vérité que tout ce qu'il peut y avoir de fictionnel dans le fait est progressivement rejeté : par rapport à une culture de la vraisemblance, on privilégie alors le fait qui établit une réalité, plutôt que celui qui permet de la comprendre. Cette distinction est particulièrement visible dans la partition faite à la même époque entre deux types de jurys, ceux chargés d'établir les faits et ceux chargés de les juger⁴³. Le retournement par rapport à la hiérarchie aristotélicienne semble alors être complet, au point que fait théâtral et fait historique répondraient à deux types de rationalité totalement différents. Cependant, ce retournement représente un autre risque pour la rationalité historique : celui de se perdre non plus dans une explication trop générale, mais dans la factualité même du fait, dans son existence individuelle, séparée de toute raison d'être : nous allons voir que le théâtre shakespearien représente pour l'histoire une troisième voie pour concevoir le fait en évitant ces deux écueils.

Construction du fait

Tout d'abord, s'il est vrai que le fait est, à l'époque de Shakespeare, ce qui a eu lieu, il est aussi quelque chose qui *a été fait*, le *factum*. Il renvoie donc aux choses qui ont été faites par les hommes, et qui sont suffisamment grandes pour qu'on s'en souvienne. Le « fait » se dit aussi, dans l'anglais de l'époque, *deed*, qui peut se traduire par « haut fait »⁴⁴. Cette étymologie montre la proximité qui subsiste encore entre le « fait », celui qui intéresse l'histoire, et « l'action », celle que l'on retrouve sur la scène de théâtre pour désigner l'exploit imité ou le jeu de l'acteur. Or cette action théâtrale s'insère toujours dans une intrigue : elle représente aussi un fait qui doit sa cohérence à son insertion dans un enchaînement. Aristote définit ainsi la tragédie comme « l'imitation d'une action noble », la comédie comme l'imitation d'hommes sans grande vertu⁴⁵, cette imitation ne portant pas sur les hommes, mais sur « l'agencement des actes accomplis »⁴⁶ (l'histoire, *muthos*). La poésie théâtrale, nous l'avons dit, doit permettre de comprendre ce que sont les actions, et non établir qu'elles ont eu lieu : cette compréhension vient en partie du dévoilement de l'universel dans le particulier, mais aussi de l'organisation des faits en un récit (*historia*).

42. Voir B. Shapiro, *op. cit.*, p. 42.

43. *Ibid.*, p. 11.

44. Shakespeare utilise le terme ainsi dans *Timon d'Athènes*, III, 5, 24, sans y attacher de connotation morale.

45. Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, VI, 1449b20 et 1449a30, p. 92.

46. *Ibid.*, VI, 1450a4, p. 93.

Cette approche pourrait nous faire tomber dans le second écueil, à savoir nous faire oublier le fait derrière son explication. Ce n'est néanmoins pas le cas, parce qu'Aristote distingue enchaînement de faits et explication causale : il minimise ainsi l'imitation des « caractères et pensées » des hommes, qui sont les « causes naturelles » de l'action, car « bien loin d'imiter les caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions »⁴⁷. Autrement dit, même si les causes de l'action font partie de celle-ci, l'action ne peut y être réduite, parce que le caractère (*ethos*) n'est pas une force contraignante. Aristote ne prétend pas aller d'une vérité universelle qu'il applique à l'action (ce serait « imiter des caractères grâce à des personnes en action »), mais au contraire partir de l'action pour voir comment le caractère s'y déploie. L'action garde une part indéterminée, et a une rationalité propre, qui ne se révèle que lors de son déroulement. De même qu'il est inutile de chercher à reproduire les actions sans montrer leur lien logique, de même il est impossible de les lire entièrement en fonction du sens supposé de leur totalité. L'enchaînement existe, mais sa cohérence vient de l'intrigue, et pas d'un déterminisme que l'on pourrait lire à même les caractères des personnages. En cela, le théâtre est particulièrement bien placé pour comprendre la nature des actions humaines, et faire émerger un fait à partir de ce qui s'est passé, en mettant au jour sa part de rationalité : c'est en cela qu'il peut servir de modèle à l'histoire dans la constitution du fait.

C'est de cette façon que Shakespeare aborde la factualité des événements propres à Richard III : en tenant à distance l'interprétation providentialiste, il propose le modèle d'une action déterminée par des motifs, et soumise en apparence seulement à une fatalité insurmontable. En effet, nous l'avons dit, Richard III est « déterminé à être un scélérat ». Richard serait contraint d'agir tel qu'il le fait : il aurait un destin qui, appliqué en contexte théâtral, peut être qualifié de « tragique ». Cependant, nous avons dit que l'hypothèse providentialiste n'était pas soutenue par Shakespeare, mais critiquée. Il convient donc de se demander à quel type de fatalité fait référence la « détermination » qui anime Richard.

Richard est certes défini par un certain nombre de caractéristiques naturelles. Cependant, il ne se contente pas de les subir : au contraire, dire qu'il est « déterminé à être un mécréant » implique aussi qu'il y est déterminé au double sens du terme. Il entend en effet aussi qu'il est décidé à remplir le rôle qui lui a été assigné : il embrasse en toute volonté la nature qui est la sienne. Ainsi, Richard se présente dans la pièce comme le personnage le plus libre de tous. Il envisage en outre son rapport à sa propre nature comme celui d'un acteur par rapport à un rôle qu'il doit jouer. C'est que, clame-t-il dans la troisième partie d'*Henri VI*, « [Il peut] changer de forme au besoin, comme Protée, / Au féroce Machiavel [il pourrait] faire

47. *Ibid.*, VI, 1450a4-25, p. 93-94.

la leçon⁴⁸ ». Richard choisit d'assumer son propre rôle, il ne l'accomplit pas par-devers lui ainsi que les historiens providentialistes sur lesquels s'appuie Shakespeare le suggèrent. C'est en fait plutôt à la conception stoïcienne que ce type de fatalité fait référence. En effet, dans *Des devoirs*, Cicéron reprend cette doctrine en distinguant quatre rôles auxquels l'homme doit se résigner : le premier, universel, qui nous définit comme êtres raisonnables, le second « spécialement assigné aux individus » et qui correspond à chaque fois à leur nature particulière, un troisième attribué par le hasard et les circonstances, et le dernier, dont nous décidons nous-mêmes⁴⁹. Reconnaître la fatalité, c'est accepter le rôle qui est le sien, et c'est là la seule signification que peut prendre la liberté. La position de Richard fait référence en première analyse au second rôle défini par Cicéron : il accepte sa nature particulière.

Cependant, il fait également appel au dernier rôle en insistant sur son pouvoir décisionnel. Sur ce point, Shakespeare se distingue de la fatalité stoïcienne, en ce que le rôle est chez lui davantage marqué par la liberté. En effet, si la nature constitue chez Cicéron un rôle, chez Shakespeare au contraire le rôle s'en distingue. Ce n'est pas tant à une nature mauvaise que font référence les descriptions de Richard, qu'à un type, celui du méchant homme, concept moins normatif que celui de nature⁵⁰. Alors que chez Cicéron le rôle fait fond sur une identité à soi dans la nature, chez Shakespeare il est d'emblée marqué par une distance à soi, et donc par une liberté d'accomplissement. Il n'y a qu'une façon d'accomplir sa nature, plusieurs d'accomplir son rôle. Tandis que le concept de nature est surtout utilisé par Shakespeare pour faire référence à des lois morales inviolables, le rôle prend en compte les actes et paroles du personnage et suppose donc une certaine liberté. Le personnage subit sa nature, mais choisit son rôle. Celui-ci suppose donc un certain déterminisme de l'action : le personnage n'agit pas sans raison, et ces raisons renvoient à ce qu'il est, en fonction du rôle qui le définit. Pourtant, ce rôle est également exercé librement. Le déterminisme au niveau des actions ne se retrouve donc pas au niveau de l'histoire, au sens où il n'est pas nécessaire de supposer une raison supérieure contrôlant les hommes et leur assignant une destinée. Envisager une telle raison est la marque d'une illusion d'optique et d'une confusion entre deux types de déterminisme, l'un immanent et résultant de la volonté humaine, l'autre transcendant et attribué à une intelligence supérieure. Shakespeare se tient dans *Richard III* entre la tragédie et l'histoire, et montre comment le providentialisme gomme les motifs humains au profit d'un hypothétique plan divin, et perd ainsi ce qui donnait du sens à ces actions.

48. « [I can] change shapes with Proteus with advantages / And set the murderous Machiavel to school » (W. Shakespeare, *3 Henri VI*, op. cit., III, 2, 92-193, p. 505).

49. Cicéron, *Des Devoirs*, I, 107-117.

50. Il renvoie d'une part à la figure du Vice dans les moralités médiévales, et d'autre part au « machiavel », personnage malveillant et malhonnête formé à partir de la vulgate du philosophe italien.

Enfin, l'idée de rôle développée dans *Richard III* permet à Shakespeare de penser un autre type de causalité intentionnelle dans l'histoire. Nous avons rappelé en effet l'idée de Bacon selon laquelle il faut restituer la cause de l'action, et que cette cause doit être cherchée dans la délibération de l'agent. Cependant, nous avons noté que l'on n'avait le plus souvent pas accès à ces intentions. De fait, même en la possession d'écrits des agents exprimant leur volonté, comment savoir s'ils ne sont pas en partie dans la représentation, s'ils ne mentent pas quant à leurs motivations réelles ? Le problème qui se pose ici est qu'il n'y a pas de témoignage permettant de vérifier si les intentions supposées ou affichées sont vraiment celles qui ont joué dans la délibération, ou pas. Or l'idée de rôle résout ce problème, en abolissant la distinction entre les intentions et les actions de l'agent. Au théâtre, tout est vu, et tout est également représentation. Même quand Richard III est seul, c'est à lui-même et aux spectateurs qu'il joue la comédie. Mais ce n'est pas une comédie nécessairement mensongère : lorsqu'il dit qu'il est « déterminé à être un scélérat », cela signifie également qu'il s'y détermine, sous nos yeux. La déclaration a une valeur performative, parce que les intentions au théâtre sont toujours déjà des actes. En outre, l'intention de Richard n'est pas en ce moment précis une intention cachée, mystérieuse : dans la mesure où il se définit selon un certain type (le méchant homme), sa délibération et ses désirs correspondent à la fonction qu'il revêt alors, et ne sont donc pas entièrement singuliers et inconnaisables. Concevoir les acteurs de l'histoire comme jouant un rôle permet donc de faire de leurs intentions une réalité au moins en partie connaissable, et de discriminer entre ce que l'on peut connaître et qui a une importance pour l'histoire, de ce qui restera de toute manière secret, et que l'on doit considérer comme non pertinent. De cette façon, même s'il s'intéresse au fait pour des motifs différents, le théâtre shakespearien offre à l'histoire de son époque un juste point de vue pour concevoir le fait et l'action dans l'histoire.

*

* *

En définitive, *Richard III* permet de revenir sur la production d'une rationalité propre à l'histoire. L'écriture de l'histoire suppose en effet d'établir des faits, de dire ce qui s'est passé. Cependant, le texte de Shakespeare montre que le fait n'existe que pris dans une trame de sens plus large. Le problème est que l'on n'a pas toujours accès à cette signification : la succession des actions peut être interprétée de multiples façons, et une partie des intentions à leur origine peut toujours être inconnue. La solution que propose Shakespeare peut se présenter en deux temps. Elle commence par une critique qui consiste à montrer qu'une hypothèse de type providentialiste n'est pas recevable, parce qu'elle projette sur les faits une forme extérieure, celle de la tragédie, sans le dire. Si l'histoire a un sens, il ne peut venir d'une logique *a priori* mais doit être trouvé de façon immanente dans les faits eux-mêmes. Dans un second temps, on trouve

chez Shakespeare l'idée que le déterminisme historique peut se concevoir sur le mode de l'intrigue théâtrale. L'intrigue théâtrale permet de saisir les actions dans une narration, une *historia* qui produit par elle-même du sens, sans cependant que s'ajoute un point de vue omniscient (celui par exemple du narrateur de roman) qui expliquerait ce qui se passe. Les actions sont représentées, donc sont l'objet d'une construction, mais l'interprétation est laissée à l'œuvre du spectateur ou du lecteur d'histoire. Le discours historique se présente alors comme une narration sans narrateur, permettant de concevoir une causalité historique sans en appeler à un principe extérieur. L'idée que les personnages – les acteurs de l'histoire – agissent selon un rôle permet de penser que leur action est déterminée et donc intelligible, tout en étant libre. Il est possible de représenter, sur scène ou en histoire, une action, en faisant apparaître sa rationalité, même si certains de ses aspects nous échappent et seront toujours l'objet d'interprétations.